

De l'opéra et de l'Afrique - enchevêtrements (post-)coloniaux et interactions interculturelles à l'exemple de L'Africaine de Giacomo Meyerbeer à Halle et Lübeck

Ueckmann, Natascha; Vatter, Christoph

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ueckmann, N., & Vatter, C. (2019). De l'opéra et de l'Afrique - enchevêtrements (post-)coloniaux et interactions interculturelles à l'exemple de L'Africaine de Giacomo Meyerbeer à Halle et Lübeck. *interculture journal: Online-Zeitschrift für interkulturelle Studien*, 18(32), 119-136. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-66874-6>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

De l'opéra et de l'Afrique – enchevêtrements (post-)coloniaux et interactions interculturelles à l'exemple de *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer à Halle et Lübeck

Opera and Africa – (post-)colonial entanglements and intercultural interactions at the example of Giacomo Meyerbeer's L'Africaine in Halle and Lübeck

Natascha Ueckmann

PD Dr., depuis 2018 maîtresse de conférences HDR à l'Université Martin-Luther de Halle-Wittenberg. Thèse portant sur les récits de voyage au féminin au XIX^e siècle à l'Université d'Osnabrück (2000), thèse d'Etat sur les littératures contemporaines des Caraïbes à l'Université de Brême (2011). Actuellement elle co-dirige avec Romana Weiershausen le groupe de recherche junior "Migration und Flucht. Theater als Verhandlungs- und Partizipationsraum im deutsch-französischen Vergleich (1990 bis heute)", subventionné par la fondation Hans Böckler.

Christoph Vatter

professeur d'études culturelles et civilisations romanes à l'Université Martin-Luther de Halle-Wittenberg et enseignant-chercheur en communication interculturelle à l'Université de la Sarre. Il fait partie de l'école doctorale transatlantique IRTG Diversity : Mediating difference in transcultural spaces. Ses travaux de recherche portent sur la communication et la compétence interculturelles, l'étude interculturelle des médias, la francophonie (Québec, Afrique sub-saharienne), la diversité culturelle ainsi que la mémoire et les relations culturelles franco-allemandes.

Résumé (French)

À l'Opéra de Halle (Allemagne), *L'Africaine* (1865), grand opéra de Giacomo Meyerbeer, a été revisité par une équipe euro-africaine de manière radicalement innovante pour la saison 2018/19. L'objectif de leur mise-en-scène interculturelle était de déconstruire la perspective coloniale et exotisante de l'œuvre pour ré-évaluer les relations euro-africaines et proposer une « ré-africanisation » en quatre étapes. À partir d'une analyse des relations et imbrications (post-)coloniales dans l'opéra et son répertoire depuis le 18^e siècle, la contribution analyse la réinterprétation de *L'Africaine* à Halle à la lumière d'autres mises-en-scène contemporaines. L'œuvre de Meyerbeer s'inscrit ainsi dans le contexte de l'actuelle renaissance africaine et des propositions récentes pour repenser les relations interculturelles entre l'Afrique et l'Europe.

Mots-clés: Opéra, études post-coloniales, Afrique subsaharienne, coopération culturelle, interaction interculturelle, mémoire culturelle

Abstract (English)

Giacomo Meyerbeer's Grand opéra *L'Africaine* was radically restaged by the opera of Halle (Germany) in 2018/19. Based on a close European-African cooperation, the project aimed at deconstructing the colonial gaze to work on a new perspective on the relationalities between Europe and Africa. This process was organized through the attempt of "re-africanizing" Meyerbeer's *L'Africaine* in four steps. In this contribution, we expose the (post-)colonial entanglements and relationalities of the opera since the late 18th century as well as the context of the ongoing interest in Africa and current theoretical propositions of re-thinking the cultural relations between both continents to analyze the Halle opera's approach in the light of other recent productions of Meyerbeer's Grand opéra in Germany.

Keywords: Opera, Postcolonial Studies, Sub-Saharan Africa, cultural cooperation, intercultural interaction, cultural memory

1. Introduction¹

Les relations interculturelles entre les pays de l'Afrique subsaharienne et ceux de l'hémisphère nord, en particulier en Europe, se caractérisent aujourd'hui par un intense processus de (re-)négociations. En plus des champs politique, économique et humanitaire qui, dans le domaine public, sont, avant tout marqués par la question de la migration, le domaine culturel occupe une place stratégique toujours plus importante dans la coopération interculturelle euro-africaine, notamment grâce à une forte présence d'acteurs provenant des pays africains francophones. Deux facteurs nous paraissent essentiels pour cette évolution : d'un côté, les productions esthétiques et artistiques de créateurs africains francophones bénéficient de plus en plus d'une réception très favorable dans la culture de masse médiatique transnationale ; ce développement est accompagné par la prise de parole d'intellectuels francophones dont la réflexion théorique enrichit le discours postcolonial. De l'autre côté, le débat actuel est fortement nourri par l'enjeu des objets d'origine africaine détenus dans les collections des musées européens.

La récente mise-en-scène du grand opéra *L'Africaine* de Giacomo Meyerbeer à l'opéra de Halle (Saale) en Allemagne s'inscrit dans ce contexte. Dans une démarche postcoloniale, l'équipe euro-africaine aborde cette œuvre majeure pour la mettre en question et la commenter jusqu'à finalement la déconstruire et proposer une réappropriation en la « ré-africanisant ». Le projet poursuit ainsi un questionnement critique de l'histoire et de la mémoire coloniales ainsi que du rôle des médias et des institutions culturelles. En même temps, la mise-en-scène met à l'épreuve de nouvelles formes de coopération euro-africaines dans le secteur culturel, notamment par l'expérimentation formelle et esthétique ainsi que par les défis interculturels dans la collaboration entre artistes des deux continents.

L'interprétation de *L'Africaine* de Meyerbeer par l'opéra de Halle a été l'objet d'un interview détaillé avec les réalisateurs et dramaturges responsables – Lionel Poutiaire Somé, Michael von zur Mühlen et Philipp Amelungsen – qui suivra cette contribution. Mais il est pertinent de mettre d'abord en lumière le contexte actuel des relations culturelles euro-africaines ainsi que le rôle de l'opéra dans l'histoire coloniale. Par la suite, nous aborderons de manière exemplaire les formes d'appropriation interculturelle et des questionnements postcoloniaux liés au genre de l'opéra. La version de *L'Africaine* analysé ici s'inscrit dans cette tradition et s'en inspire, mais elle doit aussi être mise en perspective avec d'autres mise-en-scènes contemporaines de l'œuvre de Meyerbeer qui seront également esquissées.

2. L'opéra et l'Afrique, l'opéra en Afrique

Africa rising (Ernst / Ntivyihabwa 2019), la montée de l'Afrique – ce film documentaire diffusé sur la chaîne de télévision culturelle Arte peut être considéré comme symptôme de l'intérêt grandissant pour l'Afrique, notamment dans la culture de masse transnationale. Les voix d'artistes noirs de différentes disciplines sont de plus en plus écoutées ; ils contribuent ainsi activement aux discours culturels tout en allant au-delà d'une éventuelle fascination exotique. Dans le contexte allemand, la tribune « Afropop » du quotidien *Süddeutsche Zeitung* est un autre exemple pour cette conjoncture récente qui impacte la production culturelle africaine. Il est remarquable que, depuis quelques années, ce sont aussi de nombreux artistes de l'Afrique subsaharienne francophone qui sont présents sur la scène internationale. Ils s'inspirent souvent à la fois d'influences européennes (souvent aussi nord-américaines) et africaines et se produisent sur les deux continents, comme par exemple les musiciens Maître Gims ou Disiz. Le terme « afropéanisme » (Miano 2008, Gunst / Kanobana 2017) qui est souvent at-

tribué aux écrivains d'origine africaine ayant grandi en Europe, souligne ces croisements et entremêlements euro-africains.

Cette dynamique récente dans le domaine culturel et artistique est accompagnée par une production théorique importante. Ainsi, des intellectuels africains francophones comme Felwine Sarr, Achille Mbembe ou Souleymane Bachir Diagne ont plaidé pour une nouvelle perspective sur l'Afrique et une refondation des relations euro-africaines dans leurs contributions très remarquées aux débats post- et décoloniaux.² Allant au-delà de la dimension historique de l'engagement intellectuel africain dans l'espace colonial (Lüsebrink 2002), ces prises de position ont fortement attiré l'attention internationale – certainement aussi à cause de leur traduction dans d'autres langues³ – et nourrissent les débats autour de la recherche de nouveaux modèles pour un vivre ensemble transculturel.⁴ Malgré les particularités des différentes approches, une reconnaissance inconditionnelle des interdépendances et transferts réciproques dans les relations entre le « Nord » et le « Sud » – qui ne peuvent pas être pensés en termes de dépendances unidirectionnelles – semble être la condition indispensable pour une redéfinition des rapports entre l'Europe et l'Afrique et leur futur développement.

Dans le champ culturel, l'on peut observer des tendances transnationales dans la culture médiatique de masse, par exemple la prise de conscience grandissante pour la participation d'acteurs noirs dans le secteur cinématographique dont la sortie de *Black Panther* (2018) ainsi que la distinction de *Moonlight* (2016) aux Oscars sont des exemples éminents. Mais le débat européen est avant tout marqué par la question des objets (et aussi dépouilles) africains détenus dans les collections des musées et collections scientifiques ainsi que de leur restitution. Le problème de l'héritage colonial dans les musées européens se pose de manière particulièrement virulente et urgente depuis le rapport de Felwine Sarr et de Bénédicte Savoy

mandaté par le président français Emmanuel Macron et publié en français, en anglais ainsi qu'en allemand (Sarr / Savoy 2018) ; en effet, l'économiste et artiste sénégalais et l'historienne de l'art franco-allemande concluent que seule une restitution inconditionnelle peut constituer une base pour une redéfinition des relations euro-africaines.

2.1. L'opéra, agent de la colonisation culturelle

Tandis que les défis liés à la restitution des artefacts présents dans les musées européens dominent le débat actuel – en Allemagne notamment en rapport avec le nouveau Forum Humboldt à Berlin –, d'autres secteurs culturels comme la littérature, le cinéma ou le théâtre semblent être moins pris en compte ; les domaines de la musique classique et de l'opéra n'y jouent pratiquement aucun rôle. Il s'agit, certes, de genres qui n'ont guère pris pied en Afrique subsaharienne. Ils ont cependant largement participé au projet européen de colonisation culturelle en tant qu'« article d'exportation » et véhicule pour la diffusion internationale de la prétention à la supériorité culturelle de la « civilisation » européenne. La musique et l'opéra ont ainsi souvent servi d'écran de projection pour les fantasmes exotiques et contribué à créer un imaginaire des relations coloniales. Des opéras comme le Théâtre Amazonas à Manaus au Brésil inauguré en 1896 et l'opéra khédival du Caire, premier opéra d'Afrique (1869), étaient ainsi établis en tant qu'agents de la colonisation et de la distinction au sein de la société coloniale. Le film *Fitzcarraldo* (1982) de Werner Herzog, dans lequel le protagoniste Sweeney Fitzgerald, surnommé Fitzcarraldo, interprété par Klaus Kinski, lutte de manière obsessionnelle pour réaliser son rêve d'un opéra dans la jungle péruvienne, illustre pertinemment ce processus.

Depuis le 18^e siècle, l'opéra a toujours misé sur des imaginaires exotiques et coloniaux (Bara 2010).⁵ Ainsi, le succès d'*Élisca ou l'amour maternel* (Favières / Grétry 1799) est surtout dû à son

opulent décor exotique ; l'adaptation à l'opéra de *Paul et Virginie* (Favières / Kreutzer 1791) d'après le roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Les Créoles* (Lacour / Berton 1826) ou bien *Le Code noir* (1842), écrit par le librettiste Eugène Scribe sur la base de la nouvelle anti-esclavagiste *Les épaves*⁶ de Fanny Reybaud (1838), en sont d'autres exemples. Parfaitement dans l'esprit du temps, l'opéra-comique du 19^e siècle a souvent recours à l'attractivité de scénarios exotistes et puise dans l'expérience et l'imaginaire coloniaux qui sont interprétés de manière très libre et créatrice. Ainsi, l'opéra *Lakmé* (Déliès / Gondinet / Gille 1883) qui est basé sur le roman *Rarahu ou le Mariage de Loti* de Pierre Loti (1880) et dont la trame se déroule à Tahiti, présente une image exotique et romantique de l'Inde. Tandis que l'*Aïda* (1871) de Giuseppe Verdi constitue certainement l'exemple le plus éminent de ce genre, *L'Africaine*, le grand opéra en cinq actes de Giacomo Meyerbeer, est certainement l'œuvre la plus significative et la plus spectaculaire dans le contexte des relations euro-africaines. Tout comme l'opéra-comique en trois actes *Le Code noir*, *L'Africaine* est basé sur un livret d'Eugène Scribe. La première représentation de cette dernière œuvre de Meyerbeer, le plus célèbre créateur d'opéras de son temps qui ne verra jamais son *Africaine* sur scène, a eu lieu à l'Opéra de Paris le 28 avril 1865.

2.2. L'opéra en Afrique subsaharienne I – réappropriations postcoloniales

En Europe, l'opéra a toujours pris en compte les relations coloniales (et par là aussi l'Afrique) sur le plan thématique et esthétique. En tant qu'institution, il a activement pris part dans la colonisation culturelle. Jusqu'à nos jours, le genre ne joue cependant pratiquement aucun rôle en Afrique subsaharienne, notamment à cause de l'absence des institutions indispensables (lieux de formation et de représentation, orchestres etc.). Seule l'Afrique du Sud y fait exception : après la fin du système de

l'apartheid, ses institutions culturelles se sont ouvertes de sorte que de plus en plus de chanteurs d'opéra noirs comme Pretty Yende ou Pumeza Matshikiza ont pu conquérir les scènes internationales (Fleury 2018 ; Hillériteau 2016). Pour l'Afrique francophone, par contre, on ne trouve que très peu d'exemples comme le contreténor congolais Serge Kakudji.⁷

Le fait que, historiquement, l'opéra est plutôt marqué comme un genre « blanc », a peut-être contribué à ce que de nombreuses traces du débat postcolonial avec le théâtre musical européen soient visibles – malgré l'absence d'une tradition culturelle propre dans ce domaine. L'*Opera Wonyosi* (1977), la réécriture de *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill (1928) – ou bien de *The Beggar's Opera* de John Gay (1728) – par Wole Soyinka en est un très bon exemple. L'écrivain nigérian, lauréat du prix Nobel de littérature en 1986, y aborde les thèmes du pouvoir et des présidents-dictateurs africains et développe une image satirique du dictateur centrafricain Bokassa. En 2001, le compositeur sudafricain Mzilikazi Khumalo a présenté le premier opéra en langue zoulou, *Princess Magogo*, une pièce sur la vie de la compositrice et interprète de musique traditionnelle zoulou homonyme, reliant ainsi les deux traditions artistiques.

Le transfert de traditions artistiques ouest-africaines dans le genre de l'opéra⁸ est également au cœur du projet de *Bintou Wéré – un opéra du Sahel*, dont la première a eu lieu en 2007, d'abord à Bamako et, par la suite, au Théâtre du Châtelet à Paris. Cet opéra créé sous la direction artistique et musicale du chanteur sénégalais Wasis Diop a vu le jour à l'initiative du prince Claus des Pays-Bas qui, en 1996, a suggéré un projet d'opéra international inspiré des riches traditions artistiques des pays du Sahel. *Bintou Wéré* a été conçu dans une démarche collective internationale. Basée sur une musique composée par Zé Manel Fortes (Guinée-Bissau) et un livret de Koulsy Lamko (Tschad), l'opéra est développé dans des ateliers

interdisciplinaires réunissant des artistes de six pays différents. L'œuvre établit un lien entre les traditions culturelles de la région avec des thèmes contemporains. Ainsi, Bintou Wéré, l'héroïne de la pièce, est une enfant soldate qui quitte son village vers l'enclave espagnole Melilla pour donner naissance à son enfant sur le sol européen – mais qui décidera finalement de ne pas franchir les clôtures-frontières et de laisser son bébé au bercail africain. Finalement, on peut encore mentionner *Kirina*, un autre projet d'opéra en Afrique de l'Ouest, qui a célébré sa première à Marseille en 2018. La pièce a été jouée sur plusieurs scènes en Europe ainsi qu'à Ouagadougou au Burkina Faso. Cet opéra contemporain de la musicienne malienne Rokia Traoré conçu au Burkina Faso, au Mali et en Belgique, s'inspire de l'histoire de l'Empire du Mali du 13^{ème} et 14^{ème} siècle.

2.3. L'opéra en Afrique subsaharienne II – prises de distance et repositionnements postcoloniaux

En plus de ces formes d'appropriation culturelle du genre de l'opéra, l'on peut également relever des mises en question critiques et des délimitations de la dimension coloniale de l'opéra. L'Operndorf Afrika, initié par l'artiste allemand Christoph Schlingensief au Burkina Faso comme un lieu de rencontre et de création, en est l'exemple le plus connu. Depuis la pose de la première pierre en 2010, ce projet mené depuis la mort de Schlingensief en 2010 par une ASBL sous la direction de sa veuve Aino Labrenz, se démarque très nettement de la transplantation d'opéras à l'européenne dans les (anciennes) colonies – au contraire du sens que son appellation « village d'opéra » semble au premier abord suggérer. L'intitulé paradoxal relie une forme d'expression artistique de la culture d'élite (urbaine et européenne) avec la vie d'un village dans le Sahel et renvoie ainsi à l'objectif du projet d'aller à rebours des idées reçues traditionnelles sur l'opéra pour réinventer le projet opéra et l'enraciner à nouveau dans la vie quotidienne. Operndorf

Afrika se veut ainsi une « plateforme d'échange interculturel pour accueillir les discours postcoloniaux pertinents qui donnent à voir une nouvelle image différenciée de l'Afrique » (Operndorf Afrika, trad. CV)⁹. Schlingensief (2009) postule donc une notion élargie de l'opéra qui se détacherait de la compréhension occidentale pour désigner plutôt un théâtre interculturel émergent de l'interaction créatrice entre acteurs européens et africains :

De toute manière, nous cavalcadons tous ensemble et mettons tout sur scène. Ce serait ainsi une sorte de boîte à transformation. Et j'espère que ces superpositions d'images et de textes de cultures différentes créeront de nouvelles monnaies dans le système. Par la suite, nous présenterons le résultat ici en Allemagne, nous rempotons la chose en quelque sorte. Et à partir de la prétention de présenter ici quelque chose venant d'Afrique, ces monnaies superposées pourraient peut-être prendre vie. Mais je dois encore réfléchir davantage là-dessus. (Schlingensief 2009: 40, trad. CV)¹⁰

L'Operndorf Afrika de Christoph Schlingensief veut ainsi ouvrir un nouvel espace pour des processus de négociation interculturels (Lehmann 2015) et l'émergence de nouvelles représentations de et sur l'Afrique, rompant ainsi avec des stratégies de représentations révolues et avec les structures de pouvoir sous-jacentes. Dans ce processus, Schlingensief accorde une grande importance à des rituels de passage (van der Horst 2013 : 130sq.) tels qu'ils sont aussi déployés dans la mise-en-scène de *L'Africaine* à Halle, analysée par la suite.¹¹ D'autres stratégies artistiques explorées par l'artiste allemand concernent, entre autres, l'inversion de la relation entre l'Europe et l'Afrique pour dévoiler une exotisation des continuités postcoloniales en Europe (Bleuler 2018).¹²

La démarche de la mise-en-scène de *L'Africaine* de Meyerbeer présenté dans cette contribution s'inscrit dans ces processus d'appropriation et de démarcation postcoloniaux autour de l'opéra et de ses traditions coloniales.

3. *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer

Le grand opéra *L'Africaine* (1865) de Giacomo Meyerbeer connaît depuis 2011 une renaissance remarquable en Allemagne. Jusqu'à présent, ce compositeur juif, né à Berlin en 1791 sous le nom de Jakob Meyer Beer, avait connu un grand succès surtout en France et ne figurait guère dans les répertoires des opéras allemands. Dans l'ombre de Richard Wagner, durablement dénigré et réprimé par le national-socialisme, c'est surtout son dernier opéra *L'Africaine* (aussi connu comme *Vasco da Gama*) qui est de nouveau présenté sur les scènes allemandes (cf. Jungheinrich 2018). Pour Giacomo Meyerbeer ainsi que pour son librettiste Eugène Scribe, tous les deux morts avant la première de leur œuvre à l'Opéra de Paris, cette réhabilitation tardive serait une satisfaction. Pour mieux cerner le projet d'opéra expérimental autour de *L'Africaine* à Halle, qui est au centre de nos préoccupations, un regard sur d'autres mises en scène actuelles de cet opéra en Allemagne est révélateur.

Tout d'abord, l'intrigue de *L'Africaine* sera brièvement esquissée. L'arrière-plan de l'opéra est une histoire entre trois hommes et deux femmes et leurs relations amoureuses changeantes : le marin Vasco da Gama, son adversaire Don Pédro, la noble Inès, fille d'un amiral portugais et fiancée de Vasco, la reine Sélika venant d'Inde ou d'Afrique et son domestique Nélusko. L'action de l'opéra se déroule à Lisbonne, sur la mer et dans le royaume de Sélika en 1497-1498. *L'Africaine* se réfère concrètement aux voyages du navigateur portugais Vasco da Gama (env. 1469-1524), considéré comme le premier Européen à atteindre les Indes par la voie maritime en contournant le cap de Bonne-Espérance. L'histoire se déroule donc au début de la période de la traite transatlantique et de la colonisation. Dans l'opéra, Vasco da Gama ramène de son expédition deux africains, apparemment des esclaves malgaches, Sélika et Nélusko. Ils lui servent de preuve de

son voyage en Afrique de l'Est, respectivement aux Indes. Néanmoins, le clergé refuse au navigateur un autre voyage d'exploration. Vasco entre alors dans une telle colère que l'on veut l'exécuter comme hérétique. Il est condamné, avec ses esclaves indigènes, aux cachots de l'Inquisition. Inès, sa fiancée, peut obtenir une grâce, tout en consentant au mariage arrangé par son père avec Don Pédro, la contrepartie de Vasco da Gama. Au fil de l'action, Vasco se met de nouveau en route vers l'Afrique en emmenant Sélika et Nélusko. Suite à une manœuvre de Nélusko pendant une tempête qui fait échouer le vaisseau, la population locale libère Sélika et Nélusko. Vasco et Inès seront sauvés grâce à Sélika, que les indigènes reconnaissent comme leur souveraine. Sélika, révélée reine d'une île de l'Afrique (Madagascar ?), est clandestinement amoureuse de son 'propriétaire' Vasco. Pour cette raison, elle le sauve de la mort, mais Vasco est amoureux d'Inès, sa fiancée portugaise. Profondément touchée par cet amour, Sélika permet aux deux amants – en fin de compte aux deux conquérants – de repartir au Portugal. Dans la scène finale, qui se situe dans le royaume de Sélika, la protagoniste africaine se suicide par chagrin d'amour. « Dans l'étranger imaginé, on ne retrouve finalement que le triangle relationnel bourgeois, d'autres relations ne sont pas imaginables », constate le dramaturge Michael von zur Mühlen. Il est significatif que ce sont toujours les personnages féminins qui sauvent la vie de de Gama. Le dénouement de la pièce et la réalisation du couple « blanc » banissent également le danger du métissage. L'opéra illustre ainsi involontairement ou bien inconsciemment les conséquences d'un racisme intériorisé et l'impossibilité d'une relation interraciale (*interracial relationship*) dans une société profondément marquée par le colonialisme et le patriarcat. Françoise Massardier-Kenney analyse ce rapport entre 'race' et genre de la manière suivante : « white racism is intimately connected with patriarchal values : the reproduction of economic interests

through marriage » (Massardier-Kenney 1994:191).

3.1. Les mises en scène contemporaines de *L'Africaine* / *Vasco da Gama* en Allemagne (Würzburg 2011, Chemnitz 2013, Berlin 2015, Francfort-sur-le-Main 2018)

Dans le cadre de la redécouverte de l'œuvre de Meyerbeer peu connue en Allemagne, *L'Africaine* fêtait sa première en 2011 sous la direction de Gregor Horres à Würzburg. Dieter Stoll note à cette occasion que « le Théâtre Mainfranken agit pendant quatre heures aux limites de ses propres ressources. Grand orchestre, grand chœur, grandes voix pour des sentiments surdimensionnés » (Stoll 2011, trad. NU). En 2013, Chemnitz a ouvert l'année Wagner (200^e anniversaire de Richard Wagner) avec le grand opéra de Meyerbeer (mise en scène : Jakob Peters-Messer) sous le titre originairement prévu par le compositeur, *Vasco da Gama* se référant ainsi de manière décisive au personnage historiquement documenté – et non à un personnage fictif comme l'Africaine imaginée Séluka. C'est la première mise en scène courageuse de la nouvelle édition critique de l'œuvre par Jürgen Schläder, qui a reconstruit une sorte de version de dernière main.¹³ Les critiques de cette mise en scène de cinq heures font l'éloge des scènes de ballet et des intermèdes chantés. On aurait ainsi réalisé de manière impressionnante le grand opéra en tant que *blockbuster* avant la lettre. En 2015, l'Opéra allemand de Berlin a aussi adapté la version révisée de Jürgen Schläder – également sous le titre *Vasco da Gama* ; cet opéra a inauguré tout un cycle de Meyerbeer (cf. Amling 2015). La metteuse en scène Vera Nemirova y souligne les conflits politiques et religieux dans l'œuvre en les reliant au débat actuel sur les réfugiés et le fanatisme religieux, tout en conservant un décor exotique pour la mise en scène. En 2018, l'opéra a été joué à Francfort-sur-le-Main en tant que *L'Africaine/Vasco da Gama* sous la direction de Tobias Kratzer. Après *Les*

Huguenots à Nuremberg et *Le Prophète* à Karlsruhe, c'était sa troisième grande production de Meyerbeer. Kratzer s'éloigne rigoureusement d'une représentation historique : Alors que l'opéra original se déroule environ 350 ans avant l'époque de sa création, l'intrigue de la production de Francfort – reflétée quasiment en miroir sur l'axe du temps – se déroule 350 ans plus tard dans le futur, c'est-à-dire au 22^{ème} siècle. Les marins portugais contrôlent ici des vaisseaux spatiaux et conquièrent des systèmes solaires étrangers. L'héroïne africaine est une extraterrestre de couleur bleue – rappelant le film *Avatar*. Ce scénario fait immédiatement penser à d'autres films de science-fiction comme *Star Trek*, *Star Wars*, *2001 : A Space Odyssey* ou bien *Gravity*. « Il s'agit d'une liaison idéale entre grand opéra et grand cinéma. » (Jungheinrich 2018, trad. NU) La mer est interprétée comme un espace sans fin. Ce futurisme se justifie également par la publication du roman *De la terre à la lune* de Jules Verne en 1865, la même année que la première de l'opéra. Le roman diagnostiquait déjà à l'époque une colonisation européenne presque achevée. Dans ce futur imaginé, l'ancien navigateur Vasco da Gama dirige de manière impitoyable son vaisseau spatial à travers des galaxies lointaines, des espaces qui lui restent finalement étrangers. Le metteur en scène, Tobias Kratzer, laisse donc coïncider un pessimisme historique et un pessimisme d'avenir, l'opposition des cultures semble se prolonger.

3.2. *L'Africaine* postcoloniale à l'Opéra de Halle et de Lübeck (2018-2020)

Une équipe de production euro-africaine¹⁴ a radicalement retravaillé l'opéra *L'Africaine* de Meyerbeer, donnant ainsi naissance à un spectacle en quatre étapes successives de septembre 2018 à juin 2019 à l'Opéra de Halle (Allemagne). Pour la saison 2019/2020, le projet passe à Lübeck, où on crée en même temps un nouvel opéra cinématographique intitulé *L'Européenne*.¹⁵ Ce renversement de la perspective

reviendra enfin à Halle en 2020/21. Le projet théâtral a été développé dans le cadre de la coopération *I like Africa and Africa likes me – I like Europe and Europe likes me*.¹⁶ Ce projet international – financé par le « Fonds Doppelpass » de la Fondation culturelle fédérale – transgresse des frontières culturelles et artistiques et a remporté de nombreux prix. Le projet s'inscrit de manière idéale dans l'approche expérimentale et multi-performative de l'intendant Florian Lutz, dont le contrat ne sera malheureusement pas prolongé par les *Bühnen Halle* au-delà de 2021 (Petraschewsky 2019).¹⁷ De manière originale, Lutz remet en question les limites du genre artistique de l'opéra, ses formes de représentation et sa pertinence actuelle. La mise en scène de *L'Africaine* à l'Opéra de Halle relie de façon intercontinentale différents genres théâtraux comme l'opéra, la performance et le *reenactment*, mais aussi les protagonistes, les espaces culturels et les événements historiques différents. Au lieu d'une seule histoire, émergent une polyphonie des histoires, des styles artistiques et des mémoires pluriels. Par une telle mobilisation créative d'une multitude de formes de représentations, *L'Africaine* de Halle réalise donc une multiperspectivité impressionnante, tout en reliant messages politiques et interventions esthétiques. Guido Müller commente ainsi :

« En tant que spectateur, il faut s'imaginer que l'on n'était jamais en contact auparavant avec Wagner et que, tout d'un coup, on assiste au Crépuscule des Dieux, morcelé et coupé à plus de la moitié et disséqué par les Islandais dans la perspective des mythes nordiques de Wagner. » (Müller 2018, trad. NU)

Le projet théâtral de Halle est une confrontation exigeante avec l'histoire coloniale, qui est toujours réprimée et refoulée en Allemagne. L'objectif déclaré des créateurs est de lutter contre l'amnésie coloniale avec des moyens artistiques. Contrairement à l'historiographie dominante selon laquelle l'Empire allemand n'était qu'un ac-

teur colonial 'tardif' ou 'marginal', il existe une histoire longue, mais peu connue, de la participation des acteurs allemands, du capital allemand et du savoir allemand au colonialisme et à l'esclavage trans-atlantique d'une part.¹⁸ D'autre part, le projet est une confrontation avec des rituels de purification d'autres cultures, car les quatre mises en scène s'appuient sur quatre étapes d'un rituel de transformation de l'Afrique de l'Ouest, concrètement des Dagari, dans le sud du Burkina Faso : L'AFRICAINNE I : FOTOUONA DJAMI YÉLÉ (*La Confrontation avec les Ancêtres*), L'AFRICAINNE II : BOO A SAN PKAMINÉ (*La Rédemption*), L'AFRICAINNE III : PIIR A SIÈN (*La Purification*) et L'AFRICAINNE IV : NISALB LIÈFO (*La Métamorphose*). D'un point de vue européen, prendre au sérieux ces références spirituelles et transcendantes de la culture ouest-africaine est une tâche exigeante, notamment parce que les Européens ont souvent remplacé la religion par la rationalité et se sont largement détachés des références chrétiennes. Le but de ce processus est de contribuer à la décolonisation de l'Europe et d'analyser cette œuvre artistique et lyrique comme un 'document' de l'histoire coloniale européenne, un processus dont nous témoignons dans cet article et dans l'entretien avec les réalisateurs et dramaturges du spectacle Lionel Poutiaire Somé, Michael von zur Mühlen et Philipp Amelungsen.

Au-delà du triangle amoureux convenu (Vasco, Inès, Sélika) dans *L'Africaine* de Meyerbeer, ce projet postcolonial élargit les protagonistes de la pièce avec deux personnages-clés historiques du 19^{ème} siècle : le compositeur juif allemand Giacomo Meyerbeer, célébré à Paris, et Saartjie Baartman (aussi prénommé Sarah) – une femme d'Afrique du Sud (du peuple des Khoi-Khoi), exhibée en Europe pour ses particularités anatomiques ; elle était connue sous le surnom de *Vénus hottentote*. Ces deux personnages – des représentants pour l'opéra et pour le 'zoo humain' – participent aux spectacles en tant qu'ancêtres

historiques témoignant ainsi de l'histoire de l'opéra et de la violente histoire coloniale tout en mettant en lumière leurs interdépendances et entrelacements.

Au départ, l'opéra n'est pas fidèle à la tradition d'une salle à l'italienne ou d'un théâtre d'illusions, mais il devient lui-même l'objet d'une nouvelle perspective (Häußner 2019). La première étape du projet vise ainsi à une représentation largement fidèle à l'œuvre de Meyerbeer. Mais le spectacle est observé par des Africains par le biais de grands écrans. L'Afrique regarde en quelque sorte une imagination exotique de l'Afrique. La hiérarchie conventionnelle des regards est ainsi inversée. À un moment donné, les artistes performeurs quittent cette position d'observateurs pour s'emparer de la scène et pour mettre en question le spectacle. Ils instaurent un « Comité anarchiste acéphaliquement régulé pour décoloniser l'esprit » – s'inspirant des « commissions de vérité et de réconciliation » avec lesquelles Nelson Mandela a tenté de surmonter les crimes de l'apartheid. Dans les premières parties de *L'Africaine*, ce sont les Blancs qui chantent et ce sont les Noirs qui interviennent en tant que perturbateurs, armés uniquement de la parole parlée. L'opéra est alors en confrontation avec le théâtre parlé. Lors de la quatrième étape de la mise en scène, les artistes performeurs apparaissent sur scène et remettent en question le processus entier, à savoir l'objectif d'africaniser l'opéra. Il fallait mettre un terme à tout cela ; l'Afrique ne peut pas être vécue de cette façon, il faut se rendre sur place. Enfin, quand Vasco da Gama – tenant toujours le globe dans la main – chante son grand air « Pays merveilleux » et la reine Sélika chante « O temple magnifique », pendant quelques instants, l'absurdité colonialiste n'a presque pas d'importance, probablement parce que la musique est si belle (s.a. 2019).

La mise en scène de *L'Africaine* à Halle poursuit ainsi de manière productive et

innovatrice la tradition des confrontations (post-)coloniales de l'opéra européen avec l'Afrique. Le projet propose l'exploration de nouvelles démarches esthétiques et formelles dans la coopération culturelle euro-africaine et incite de cette manière à développer une redéfinition des relations réciproques à partir de l'histoire et de la mémoire – tout en incluant le rôle des arts dans le projet colonial. Ce processus ne se limite pas à la communication entre les artistes et leur public, mais inclut également la dimension interculturelle de la coopération entre artistes d'Afrique et d'Europe.



Fig. 1 : Dialogue interculturel colonial historique : référence à Sarah Bartmann (L'AFRICAINNE IV : NISALB LIËFO – La Métamorphose), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel

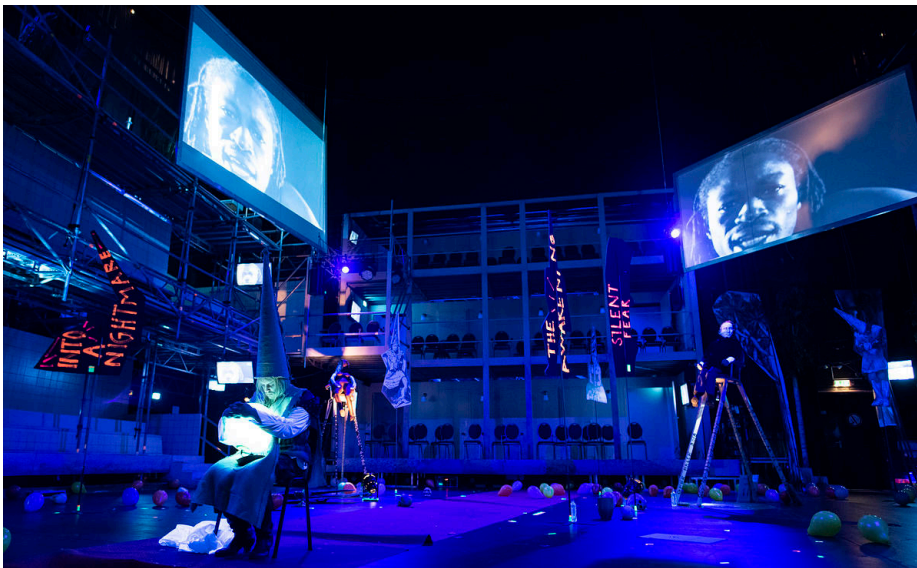


Fig. 2 : L'opéra européen sous observation (africaine) (L'AFRICAINNE I : FOTOUONA DJAMI YÉLÉ – La Confrontation avec les Ancêtres), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel



Fig. 3 : Artistes performeurs sur la scène d'opéra (L'AFRICAINNE I : FOTOUONA DJAMI YÉLÉ – La Confrontation avec les Ancêtres), Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel



Fig. 4 : « Africaniser » *L'Africaine* ? Lionel Poutiaire Somé dans L'AFRICAINNE IV : NISALBLIÈFO – La Métamorphose, Bühnen Halle / *L'Africaine* / Foto: Falk Wenzel

4. Bibliographie

- Amling, U. (2015) : Irrweg nach Indien: *Vasco da Gama* an der Deutschen Oper Berlin. *Der Tagesspiegel*, 06.10.2015. URL : <https://www.tagesspiegel.de/kultur/vasco-da-gama-an-der-deutschen-oper-berlin-irrweg-nach-indien/12409654.html> (consulté le 19/07/2019).
- Bara, O. (2010) : Figures d'esclaves à l'opéra. Du "Code noir" à "L'Africaine" d'Eugène Scribe (1842-1865), les contradictions de l'imaginaire libéral. Dans : Moussa, S. (éds.) : *Littérature et esclavage, XVIII^e-XIX^e siècles*. Paris : Desjonquères, p. 110-123.
- Bleuler, M. (2018) : Raum der unüberwindbaren Differenz? Christoph Schlingensief's Arbeit in Afrika und das Operndorf-Residency 2016. Dans : Bleuler, M. / Moser, A. (éds.) : *ent/grenzen. Künstlerische und kulturwissenschaftliche Perspektiven auf Grenzräume, Migration und Ungleichheit*. Bielefeld: transcript, p. 171-193.
- Brahm, F. / Rosenhaft, E. (éds.) (2016) : *Slavery Hinterland: Transatlantic Slavery and Continental Europe, 1680-1850*, Woodbridge-Rochester, NY: Boydell Press.
- Brandenburg, D. (2019) : Applaus! Die wichtigsten Ergebnisse der DdB-Autorenfrage zur Saison 2018/19. *Die deutsche Bühne* (8), p. 62-67.
- Chalaye, S. (2002) : *Du Noir au nègre : l'image du Noir au théâtre (1550-1960)*. Paris : L'Harmattan.
- Conrad, S. (2012) : *Deutsche Kolonialgeschichte*. München : C.H. Beck.
- Degn, C. (2003) [1984] : *Die Schimmelmanns im atlantischen Dreieckshandel. Gewinn und Gewissen*. Neumünster : Wachholtz.
- Diagne, S.B. / Amselle, J.-L. (2018) : *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale*. Paris : Albin Michel.
- Ernst, M. (2013) : Ein Drama auf hoher See mitten in Sachsen – Chemnitz wagt sich an Meyerbeers ‚Afrikanerin‘. *nmz online* 04.02.2013. URL : <https://www.nmz.de/online/ein-drama-auf-hoher-see-mitten-in-sachsen-chemnitz-wagt-sich-an-meyerbeers-afrikanerin> (consulté le 19/07/2019)
- Ernst, T. / Ntivyihabwa, J.-A. (2019) : *Africa rising*. Fernsehdokumentation, ARTE, https://programm.ard.de/TV/arte/africa-rising/eid_287241584216743 (consulté le 03/09/2019)
- Fleury, C. (2018) : Afrique du Sud : les chanteurs noirs, nouvelles stars mondiales de l'opéra. *L'Obs* 26/08/2018. URL : <https://www.nouvelobs.com/monde/afrique/20180821.OBS1121/afrique-du-sud-les-chanteurs-noirs-nouvelles-stars-mondiales-de-l-opera.html> (consulté le 24/08/2019)
- Gleich, P. von / Spatzek, S. (2015) : Meine Stadt und Versklavung? Jugendliche auf Spurensuche in Bremen. *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*, vol. 65, 50-51, p. 41-46. URL : <http://www.bpb.de/apuz/216487/meine-stadt-und-versklavung-jugendliche-auf-spurensuche-in-bremen?p=all> (consulté le 20/08/2019)
- Gunst, R. / Kanobana, R. (2017) : *The reign of Afropeanism*. URL : <https://www.bozar.be/en/activities/123647-the-reign-of-afropeanism---roland-gunst-sibo-kanobana> (consulté le 20/08/2019)
- Häußner, W. (2019) : Halle: *L'Africaine* – Vierteiliges Opernprojekt nach der Grand Opéra von Giacomo Meyerbeer – Premiere von Teil III. *Online Merker. Die internationale Kulturplattform* 29/03/2019. URL : <https://onlinemerker.com/halle-lafricaine-vierteiliges-opernprojekt-nach-der-grand-opera-von-giacomo-meyerbeer-premiere-von-teil-iii/> (consulté le 19/07/2019)
- Hillériteau, T. (2016) : L'Afrique à la conquête de l'opéra. *Le Figaro* 19/09/2016. URL : <http://www.lefigaro.fr/musique/2016/09/19/03006-20160919ARTFIG00209-l-afrique-a-la-conquete-de-l-opera.php> (consulté le 20/08/2019)

- Jungheinrich, H.-K. (2018) : Die schöne Wilde stirbt himmlisch. *Frankfurter Rundschau* 27/02/2018. URL : <https://www.fr.de/kultur/theater/schoene-wilde-stirbt-himmlisch-10994647.html> (consulté le 25/07/2019)
- Lehmann, F. (2015) : Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso. Missverständnisse als Potential für interkulturelle Aushandlungsprozesse. *polylog* (33), p. 107-122.
- Lüsebrink, H.-J. (2002) : *La Conquete de l'espace public colonial. Prises de parole et formes de participation d'écrivains et d'intellectuels africains dans la presse à l'époque coloniale (1900-1960)*. Frankfurt : IKO.
- Massardier-Kenney, F. (1994) : Duras, Racism, and Class. Dans : Kadish, D. Y. / Massardier-Kenney, F. (éds.) : *Translating Slavery. Gender and Race in French Women's Writing, 1783-1823*. Kent (Ohio) : The Kent State University Press, p. 185-193.
- Mbembe, A. / Sarr, F. (éds.) (2017) : *Écrire l'Afrique-Monde*. Paris/Dakar : Philippe Rey / Jimsaan.
- Mbembe, A. (2013) : *Critique de la raison nègre*. Paris : La Découverte.
- Mbeng, A. (2010) : *La pratique de l'opéra en Afrique*. Paris : L'Harmattan.
- Miano, L. (2008) : *Afropean Soul: et autres Nouvelles*. Paris : Flammarion.
- Müller, G. (2018) : Oper Halle: Blicke aus Afrika sezieren Grand Opéra. *Klassik begeistert. Der Klassik-Blog* 5/10/2018. URL : <https://klassik-begeistert.de/giacomo-meyerbeer-lafrique-fotouona-djami-yele-oper-halle/> (consulté le 19/07/2019)
- Operndorf Afrika (s.d.) : Vision. URL : <http://www.operndorf-afrika.com/vision/#schlingensief> (consulté le 20/08/2019)
- Petrashewsky, S. (2019) : Der Krieg ist vorbei, gekämpft wird weiter. *MDR Kultur*, 22/02/2019. URL : <https://www.mdr.de/kultur/kommentar-nicht-verlaengerung-florian-lutz-100.html> (consulté le 19/07/2019)
- Pullinger, M. (2015) : Das wiedergewonnene Paradies: Vasco da Gama setzt die Segel an der Deutschen Oper. *bachtrack* 05/10/2015. URL : https://bachtrack.com/de_DE/review-vasco-da-gama-alagna-koch-deutsche-oper-berlin-october-2015 (consulté le 24/07/2019).
- Raphael-Hernández, H. (2015) : Deutsche Verwicklungen in den transatlantischen Sklavenhandel. *APuZ. Aus Politik und Zeitgeschichte: Beilage zur Wochenzeitung „Das Parlament“*, vol. 65, 50-51, p. 35-40. URL : <http://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/216490/sklaverei> (consulté le 20/08/2019)
- Raphael-Hernández, H. / Wiegink, P. (éds.) (2017) : German Entanglements in Transatlantic Slavery. *Atlantic Studies Journal*, Special Issue, (14.4).
- Rössler, Horst (2011) : Vom Zuckerrohr zum Zuckerhut. Die Familie Böse und die Bremer Zuckerindustrie. Dans : Bremer Staatsarchiv (Hg.) : *Bremisches Jahrbuch*, Bremen: Selbstverlag des Staatsarchivs Bremen, p. 63-94.
- Roth, J. (2017) : Sugar and Slaves: The Augsburg Welser Company, the Conquest of America, and German Colonial Foundational Myths. Dans : Raphael-Hernández, H. / Wiegink, P. (éds.) : German Entanglements in Transatlantic Slavery. *Atlantic Studies Journal*, Special Issue, (14.4), p. 436-456.
- s.a. (2019) : *L'Africaine* nach der Grand opéra von Giacomo Meyerbeer am Theater Halle. *WDR Kultur* 30/06/2019. URL : <https://www1.wdr.de/radio/wdr3/musik/operblog/meyerbeer-africaine-halle-100.html> (consulté le 22/07/2019)
- Sarr, F. (2016) : *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey.
- Sarr, F. (2017) : *Habiter le monde. Essai de politique relationnelle*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Savoy, B. / Sarr, F. (2018) : *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*. URL : http://restitutionreport2018.com/sarr_savoy_fr.pdf (consulté le 30/09/2019).

Schlingensief, C. (2009) : Förderungsantrag. Dans : Burgtheater (dir.) : *Christoph Schlingensief. MEA CULPA*. Wien, p. 34-35.

Schlingensief, C. (2009) : *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein!* Köln : Kiepenheuer & Wietsch.

Schönhuth, M. / Eckstein, K. (2011) : „Wenn es nichts mit uns zu tun hat, geht es uns auch nichts an“. Webfehler in Schlingensiefs Operndorf Afrika. Universität Trier. URL : <http://www.uni-trier.de/fileadmin/fb4/ETH/Aufsaetze/ArtikelEcksteinSchoenhuth.pdf> (consulté le 24/07/2019)

Simmer, G. (2000) : *Gold und Sklaven: Die Provinz Venezuela während der Welser-Verwaltung (1528-1556)*. Berlin : Wissenschaft und Technik.

Soyinka, W. (1981) : *Opera Wonyosi*. Bloomington : Indiana University Press.

Stoll, D. (2011) : Zeitlose Meyerbeer-Annäherung. Giacomo Meyerbeer: *L'Africaine. Die deutsche Bühne*, 29.09.2011. URL : <https://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/zeitlose-meyerbeer-annaeherung> (consulté le 19/07/2019)

van der Horst, J. (2013) : Also was war denn nun die Wahrheit? Wie ging das alles zusammen? Dans : Biesenbach, K. / Gebbers, A.-C. / Laberenz, A. / Pfeffer, S. (éds.) : *Christoph Schlingensief*. London : Koenig Books, p. 128–136.

Weber, K. (2009) : Deutschland, der atlantische Sklavenhandel und die Plantagenwirtschaft der Neuen Welt. *Journal of Modern European History*, vol. 7, no. 1, p. 37–67.

Zimmerer, J. (éd.) (2013) : *Kein Platz an der Sonne: Erinnerungsorte der deutschen Kolonialgeschichte*. Frankfurt/M. : Campus.

Zimmerer, J. / Perraudin, M. (éds.) (2011) : *German Colonialism and National Identity*, New York : Routledge.

5. Endnotes

1 Les auteurs tiennent à remercier Bernadette Guesnard-Meisser pour sa relecture minutieuse des versions françaises de ce texte et de l'entretien avec l'équipe de l'opéra de Halle.

2 Cf. les différentes contributions réunies dans *Ecrire l'Afrique-Monde* (Mbembe / Sarr 2017).

3 *Afrotopia* de Felwine Sarr (2016) est ainsi disponible en français, anglais, allemand et espagnol ; *Critique de la raison nègre* d'Achille Mbembe (2013) est paru en cinq langues et aussi *En quête d'Afrique(s). Universalisme et pensée décoloniale* par Souleymane Bachir Diagne et Jean-Loup Amselle (2018) paraîtra en anglais sous le titre *In Search of Africa(s)* en 2020.

4 Voir la contribution d'Annette Bühler-Dietrich dans ce numéro.

5 Cf. également Chalaye (2002) qui analyse cette tradition pour le théâtre en général.

6 Le titre « épaves » renvoie à la désignation pour un esclave dont le propriétaire est inconnu.

7 Dans ce contexte, voir aussi l'établissement de nouvelles salles de spectacle comme l'Opéra d'Alger en 2016 (financé et réalisé par la Chine, tout comme d'autres institutions culturelles comme le Musée des civilisations noires à Dakar, p.ex.) ou bien le projet de Vivendi qui installe depuis 2017 un réseau de salles de spectacle « CanalOlympia » dans différentes grandes villes africaines.

8 Voir aussi Mbeng (2010) qui voit dans le transfert et l'adaptation de genres musicaux locaux à l'opéra un potentiel de développement culturel pour l'Afrique.

9 „Plattform für interkulturelle Austauschprogramme und relevante postkoloniale Diskurse, die ein neues und differenziertes Bild von Afrika sichtbar macht.“ (Operndorf Afrika)

10 „Jedenfalls toben wir alle gemeinsam rum und stemmen alles auf die Bühne. Das wäre dann eine Art Trans-

formationskasten. Und ich erhoffe mir, dass diese Überblendungen von Bildern und Texten verschiedener Kulturen neue Währungen im System erzeugen. Dann präsentieren wir das Ergebnis hier in Deutschland, topfen die Sache gleichsam um. Dadurch, dass sich jemand anmaßt, etwas aus Afrika hier zu präsentieren, entstehen vielleicht diese Überblendungswährungen. Da muss ich noch mehr drüber nachdenken.“ (Schlingensief 2009: 40)

11 Les nombreuses relations entre l'approche de Schlingensief dans Operndorf Afrika au Burkina Faso et la mise en scène de *L'Africaine* à l'Opéra de Halle en 2018/19 comportent également des continuités personnelles, notamment par le metteur en scène, le scénariste et artiste performeur Lionel Poutiaire Somé qui a travaillé avec Schlingensief auparavant.

12 Voir aussi l'analyse critique de Schönhuth et Eckstein (2011). Basé sur des recherches de terrain sur place, ils dégagent le reflet de l'image ambivalente de l'Afrique chez Schlingensief dans l'Operndorf où ils ont observé une volonté à inverser les rapports de force établis, mais aussi une continuité d'un discours problématique dans le sens d'une « aide » au développement.

13 La première représentation de *L'Africaine* en 1865, un an après la mort de Meyerbeer, a été réalisée dans la version falsifiée de François-Joseph Fétis, comme le musicologue Jürgen Schläder a découvert ; Schläder a reconstruit la version originale (cf. Ernst 2013).

14 Mise en scène : Lionel Poutiaire Somé, Thomas Goerge et Nina Gühlstorff ; Dramaturgie : Michael von zur Mühlen et Philipp Amelungsen ; Direction musicale : Michael Wendeberg ; Composition : Richard van Schoor ; Sound Design : Abdoul Kader Traoré ; Créateur de décors et de costumes : Daniel Angermayr ; Artistes performeurs : Lionel Poutiaire Somé, Rosina Kaleab, Telma Bouabeng et Serge Fouha.

15 La première de *L'Européenne* est prévue pour mai 2020.

16 Le titre fait référence à une série d'événements hybrides entre opéra, film, installation, symposium, *reen-actment* et performance (cf. https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/buehne_und_bewegung/detail/i_like_africa_and_africa_likes_me_i_like_europe_and_europe_likes_me.html).

17 Par rapport aux perturbations causées par la société à responsabilité limitée *Theater, Oper und Orchester Halle* (TOOH) et „les conditions désastreuses“ qui en résultaient à l'Opéra de Halle et dans lesquelles Florian Lutz et son équipe étaient obligés de travailler (cf. Brandenburg 2019).

18 Comme les Fugger et Welser à Augsbourg au 16^e siècle dans les Amériques ou, plus tard, la colonie brandebourgeoise Gross-Friedrichsburg en Afrique de l'Ouest. Dans les domaines artistiques, muséaux et scientifiques, les choses bougent de plus en plus : par exemple le spectacle historique en plein air *Das Brandmal* (2018) se penche sur la traite négrière à Emden au 17^{ème} siècle. La ville de Hambourg a créé en 2014 le centre de recherche *Hamburgs (post-)koloniale Erbe / Hamburg und die frühe Globalisierung*, <https://www.geschichte.uni-hamburg.de/arbeitsbereiche/globalgeschichte/forschung/forschungsstelle-hamburgs-postkoloniale-erbe.html> (20.08.2019).

En 2017/18, le musée maritime de Flensburg a organisé sous la direction de la curatrice jamaïcaine Imani Tafari-Ama l'exposition *Rum, Schweiß & Tränen. Flensburgs koloniale Erbe*, https://www.schiffahrtsmuseum-flensburg.de/files/PDF/Downloads/Flensburger_Schiffahrtsmuseum_DMB_Muku_218_05%20Grigull.pdf (25.08.2019). Il faut également rappeler l'exposition importante *Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart* en 2016 du Deutsches Historisches Museum de Berlin : <https://www.dhm.de/ausstellungen/archiv/2016/deutscher-kolonialismus.html> (20.08.2019) et les documents éducatifs quant à

l'exposition *Verflechtungen. Koloniales und rassistisches Denken und Handeln im Nationalsozialismus* (2018) dans le site commémoratif du camp de concentration de Neuengamme : <http://www.verflechtungen-kolonialismus-national-sozialismus.de/start.html> (20.08.2019). L'Université de Brême a réalisé entre autres le projet scolaire *Das Gewebe der Sklaverei. Auf den Spuren transatlantischer Versklavung in Bremen* (cf. Gleich / Spatzek 2015) et, en plus, le projet de recherche brémois s'intitulant *German Slavery* sous la direction de l'historienne Rebekka von Mallinckrodt, <https://www.frueheneuzeit.uni-bremen.de/index.php/de/forschung/german-slavery> (20.08.2019). Pour l'Allemagne en tant que *Slavery Hinterland* voir en particulier : Brahm / Rosenhaft 2016 ; Raphael-Hernández 2015 ; Raphael-Hernández / Wiegink 2017 ; Conrad 2012 ; Degn 2003 ; Rössler 2011 ; Roth 2017 ; Simmer 2000 ; Weber 2009 ; Zimmerer 2013 ; Zimmerer / Perraudin 2011.

